

Łukasz Guzek

 **Perfor-
matyw-
ność
sztuki**

**kon -
cep -
tual -
nej**

*** W historii sztuki sztuka performance i sztuka konceptualna to dwie odrębne historie. Obie mają swoje „linie genealogiczne” wywodzące się z historii awangard modernistycznych. Te genealogie krzyżują się w latach siedemdziesiątych. W ciągu tej dekady konceptualizm z jednego z kierunków zmienił się w dominujący wzorzec (albo inaczej mówiąc model, paradygmat) obejmujący szerokie spektrum mediów sztuki. Konceptualizm i performance łączy odejście od definiowania sztuki w związku z przedmiotem i zwrot ku powiązaniu sztuki z kondycją fizyczną i psychiczną artysty, bezpośredniością życia, dosłownością rzeczywistości, przestrzenią realną; uogólniając – z człowiekiem „całkowitym”, jego egzystencją oraz warunkami wewnętrznymi i zewnętrznymi tej egzystencji i jego kulturą. To stąd sztuka oparta na wzorcu konceptualnym czerpie „materiał” – formy i znaczenia. Komunikatu nie sposób wtedy oddzielić od procesu komunikowania. Tradycyjna dychotomia formy i treści staje się tautologią. Z powiązania sztuki i dynamiki życiowej wynika też performatywność sztuki konceptualnej.

Uporządkujmy używaną tu terminologię związaną z formą wizualną konceptualnych dzieł sztuki, gdyż odbiega ona nieco od potocznego rozumienia słów. Przedmioty są tu rozumiane – za Duchampem – jako *ready made* (przedmioty rzeczywiste i ich zestawienia tzw. „ready made assisted” – „wsparte”); obiekty są nowymi całościami w większym stopniu wykreowanymi czy przetworzonymi niż *ready*

made; na terenie sztuki (rozumianej jako instytucja) jedne i drugie zyskują status dzieł, ale to znaczenie pozycjonuje je w dyskursie sztuki. W sztuce konceptualnej przedmiot *ready made* funkcjonuje tak jak „znak pusty” (dobrze ilustruje to fotografia z samej natury medium będąca *ready made*), czyli *tak jak* symbol matematyczny, znak językowy, tautologia logiczna, czy kanał informacyjny. Jak często w swoich tekstach powtarza Kosuth – sztuka to tworzenie znaczeń (*making meaning*), czyli dodawanie czegoś do zawartości pojęcia sztuki (a nie do zbioru artefaktów). Artefakty konceptualne „żyją w użyciu” i to (a nie wyglądy) decyduje o ich zawartości znaczeniowej (zgodnie ze znaną formułą Wittgensteina). Chodzi o „użycie” po stronie artysty, ale i interpretatora. I nie chodzi tu o prostą translację – „czytanie” metafor, symboli. Raczej o to, co Duchamp w jedynym swoim manifestie artystycznym *Creative Act* nazwał „art coefficient” – nieuchwytny czynnik sztuki aktywnie działający na wszystkich uczestników świata sztuki i mobilizujący ich do uczestnictwa, gry (jak w szachach – to porównanie nasuwa się nieuchronnie) w sztukę, w polu jakie dla niej wyznaczymy, figurami jakie mamy do dyspozycji z ich możliwościami. Porównanie do gry pojawi się jeszcze w dalszej części tekstu. Badacze Duchampa często przykładali alchemiczne interpretacje do jego prac, czemu on sam zaprzeczał z właściwą sobie ironią, mówiąc, że jeżeli jest alchemikiem, to nic o tym nie wie². Wydaje się, że obie strony mają rację: „art coefficient” działa jak zasada alchemiczna – niewytłumaczalnie, a nieuchronnie. Przy czym Duchamp próbuje tu uchwycić zasadę najbardziej ogólną, którą można odnieść do każdego rodzaju kreacji. Zostawiając już Duchampa, zwrócę jeszcze tylko uwagę na jeden aspekt manifestu *Creative Act*, ważny dla naszych rozważań – mianowicie ów „czynnik sztuki” i oparty na nim „akt twórczy” mają charakter dynamiczny, tj. performatywny.

Tak też, w terminach dynamiki gry, można by opisać schemat konceptualnej relacji między przedmiotem (obiektem) a znaczeniem. W konsekwencji znaczenia nieuchronnie stają się płynne, dialogiczne, a sztuka dynamiczna, procesualna. Jej definicja staje się nieuchwytna, niemożliwa do sformułowania w słowach (pozostaje definicja ostensywna, kontekstualna, ostatecznie sformułowana przez Świdzińskiego w drugiej połowie lat siedemdziesiątych). Te *par excellence* postmodernistyczne cechy są więc wpisane w konceptualizm. Konceptualizm okazuje się tu zjawiskiem paradoksalnym. Z jednej strony ma cechy modernistycznych awangard: obiektywizuje sztukę

sięgając po wzorzec nauki i techniki, język logiki, poszukuje jednej, istotowej, czyli metafizycznej, definicji sztuki. Sięga przy tym po środki artystyczne radykalne, skrajne, graniczne, jak ludzka kondycja i praktyka życiowa. Ale ten „eksperyment” artystyczny przynosi przeciwne rezultaty, zaprzeczenie „obiektywizujących” założeń wyściowych, czyli zaprzeczenie modernistycznej sztuki awangard. Jednak naukowa rzetelność nakazuje taki wynik zaakceptować, co przychodzi z trudem. Postmodernizm, oskarżany początkowo o sianie chaosu i uśmiercanie sztuki, okazuje się nieuchronną konsekwencją (dziś, z perspektywy historycznej, już wiemy, że stwierdzony w postmodernizmie pluralizm był od zawsze cechą awangard, tyle, że „przykryty” ich logocentryczną retoryką). Konceptualizm staje się więc nurtem granicznym między modernizmem a postmodernizmem. Jeżeli jest modernistyczną awangardą (neoawangardą, jak wolał Morawski), to awangardą ostatnią.

Mówiąc tu o postmodernizmie mam na myśli fazę późnej sztuki konceptualnej, po połowie lat siedemdziesiątych, gdy to różnica modernizm/postmodernizm zostaje uświadomiona i wyrażona *expressis verbis*. U Kosutha jest to sztuka zantropologizowana (artysta jako antropolog), a u Świdzińskiego sztuka kontekstualna (sztuka jako sztuka kontekstualna). Człowiek „całkowity”, *anthropos*, jest w obu źródłach sztuki, czyli podstawą tworzenia znaczeń (źródłem znaczeń). Przesunięcie między tymi propozycjami dotyczy punktów wyjścia: w pierwszym akcentowane jest powiązanie sztuki z siecią relacji kulturowych, w drugim – z siecią relacji społecznych. Antropologizacja oznacza zantropologizowanie tworzenia znaczeń (inaczej uspołecznienie, gdy przesuniemy akcent na inny aspekt zjawiska). Ów „zwrot ku człowiekowi” powoduje przekroczenie modernistycznej zasady „sztuki dla sztuki”, czyli przekroczenie modernizmu ku postmodernizmowi. Jednak, aby było to możliwe, musiało zostać „zantropologizowane” dzieło, czyli tak bądź inaczej oparte na kondycji ludzkiej. Sztuka pomodernistyczna stała się dyskursem (jak i inne dziedziny kultury). Antropologizacja i performatyzacja są od siebie nieodłączne. Sztuka konceptualna jest źródłowo performatywna, albo, inaczej mówiąc, jest performatywna ze swej „natury”. Przy czym sztuka zachowała swoją autonomię. Okazało się, że jej gwarantem nie jest dzieło, a pojęcie sztuki.

Sztuka konceptualna opiera się na językowym wzorcu strukturalnym. W filozofii służyło to odejściu od metafizyki (Derrida). W sztuce

konceptualnej też służy odejściu od metafizyki, czyli ekspresjonizmu, głównie malarskiego (przeciwnika artystycznego konceptualizmu w momencie powstania).

Piotr Piotrowski w *Znaczeniach modernizmu* przykłada wzorec relacji strukturalnej *signifiant/signifie* do sztuki konceptualnej w szerokim rozumieniu historycznym, obejmującym dekadę konceptualną lat siedemdziesiątych, ale i poszczególnych zjawisk z czasów wcześniejszych i późniejszych: np. Wł. Borowski, Matuszewski, Kantor, ale i Kłaman, a także realizacji z Sympozjum „Wrocław ’70”; Rosołowicz, Wodiczko oraz szczegółowo analizowane prace Jarosława Kozłowskiego. Warto podkreślić, że przykłady te dotyczą dzieł performatywnych. Mówimy o konceptualnej sytuacji zdynamizowania tworzenia znaczeń i komunikacji w sztuce i poprzez sztukę. Natomiast owa relacja, jak pisze Piotrowski, jest oparta na tożsamości *signifiant* i *signifie*³. Jednakże, w powyżej opisanym statusie przedmiotu *ready made* trudno mówić o stałej relacji. Gra *signifiant*, będącego *ready made*, nie tyle prowadzi do „dymisji *signifie*”, co do tworzenia *signifie*⁴. *Signifiant* nie tyle traci znaczenie – bo główna właściwość *ready made* polega na tym, że go nie ma, że jest możliwie „puste”, czyli na braku *signifie* – co zyskuje nowe: poprzez zantropologizowanie (u Kosutha), czy kontekstualizację (u Świdzińskiego – tę zasadę opisuje jego formuła sztuki kontekstualnej). Stwierdzenie gry *signifiantów* prowadzi do gry *signifie*. Wskazywanie, znajdowanie, podnoszenie – przedmiotów, sytuacji, dyskursów – do rangi sztuki, używanie ich w sztuce jako *ready made* czyli *signifiantów*, powoduje „rozplenianie” *signifie*. Dynamika, performatywność po stronie *signifie*, co stwierdził postmodernizm, jawi się tu jako nieuchronna konsekwencja relacji *signifiant/signifie* w sztuce konceptualnej. Pozwala także zilustrować mechanizm tworzenia znaczeń na poziomie metastrukturalnym. Jednakże, jakkolwiek sztuka konceptualna posługuje się na wiele sposobów formami językowymi, to jednak schemat *signifiant/signifie* pozostaje na terenie sztuk wizualnych bardziej metaforą, trafną o tyle, o ile sztuka jest tworzeniem znaczeń. Podobną ostrożność należałoby zachować przy przykładaniu do sztuk wizualnych innej często przywoływanej koncepcji językoznawczej – performatywów Austina, która może mieć sens wyjaśniający, ale też łatwo staje się metaforą niewiele wnoszącą do badań sztuki. Jak mówi Białostocki za Panofskim, można tu mówić o „przeciąganiu interpretacji”⁵.

Poniżej analizuję twórczość polskich artystów posługujących się różnymi sposobami uprawiania sztuki konceptualnej ze względu na performatywność. W większości przywołane przykłady bazują na *ready made* w formule duchampowskiej lub kosuthowskiej (czyli rozszerzonej o dyskursy kultury).

Grzegorz Dziamski w książce *Przełom konceptualny* przytacza kategoryzację sztuki konceptualnej w Polsce: Stefana Morawskiego i Alicji Kępińskiej. O ile Dziamski uznaje te podsumowania za niewystarczające, to jednak są one świadectwem stanu świadomości tego czasu. Po pierwsze wskazują moment, gdy zarówno świadomość sztuki konceptualnej, jak i ilość wytworzonych artefaktów umożliwiła już podjęcie prób generalizacji i podsumowania. Autorzy tych opracowań próbowali poddać kategoryzacji wielką różnorodność sztuki uprawianej pod hasłem sztuki konceptualnej. Tekst Morawskiego pochodzi z roku 1975. Jak zauważa Dziamski, Morawski pominął np. Winiarskiego i Opałkę, jako tych artystów, którzy uprawiają sztukę wywodzącą się wprost z malarstwa⁶. Ze względu na potrzeby tego tekstu w typologii Morawskiego należy podkreślić dwa wskazania: po pierwsze, odejście od malarstwa (tradycyjnego medium, poprzez które dokonywała się rewolucja sztuki awangard) jako terenu poszukiwań artystycznych, a co tym samym wskazuje na inne media sztuki, będące właściwym terenem działania sztuki konceptualnej. Świadomość tej różnicy dowodzi, że w połowie lat siedemdziesiątych dość dobrze już został rozpoznany pierwszy etap konceptualizmu, który można w uproszczeniu nazwać „tautologicznym”, gdyż tautologia była podstawową zasadą strukturalną tworzenia sztuki, znaczeń i artefaktów. Inaczej mówiąc przyswojona została lekcja *Art after Philosophy* czyli tzw. „pierwszego” (wczesnego) Kosutha.

Po drugie, Morawski w swojej typologii wskazał na dokumentację. Wyróżnienie dokumentacji wydaje się narzucać „naturalnie” wobec zakładanej efemeryczności sztuki. W jego typologii jest ona jedną z kategorii (3), obejmującą „dokumentację katalogowo-fotograficzną” oraz „dokumenty-diagramy”. Ale także pozostałe kategorie: (2) obejmująca „projekty urządzeń technicznych” czy kategoria (1) „sztuka gestu”, „zapisy”, „relacje” mogłyby znaleźć się w kategorii dokumentacji. Mogłoby to dotyczyć również kategorii (4) – „komentarz analityczny”, gdyby nie to, że Morawski przypisuje jej uprawianie w Polsce bardziej krytykom

niż artystom (inaczej niż ma to miejsce w świecie). Nie jest to do końca prawdą. Tyle, że owe komentarze często mają postać specyficzną, odbiegającą od formuły artykułu i wymagającą specyficznego sposobu „czytania”. Jednak także Kosuth we wczesnych tekstach, z okresu *Art after Philosophy*, posługiwał się specyficzną „artystyczną” metodą tworzenia kolażu cytatów traktowanych *tak jak ready made* (także *Art after Philosophy* jest w znacznej części takim kolażem) i jest to jedna z jego podstawowych metod twórczych stosowanych do tej pory. Morawski miał na myśli to, że wypowiedzi artystów są przede wszystkim powiązane z ich pracą i tylko do pewnego stopnia obejmują całość dyskursu sztuki. Taką całościową refleksję podejmie dopiero Świdziński w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Sztuka konceptualna oferowała idee i środki artystyczne, które zmuszały do rozszerzenia i przedefiniowania tradycyjnych ról artysty i krytyka (teoretyka). Że nie było to łatwe do zaakceptowania, zwłaszcza dla artystów starszego pokolenia, świadczy np. znana z wielu anegdot nerwowa reakcja Kantora na *Teorię miejsca*. Także w Galerii Foksal, na granicy teorii *jako* sztuki pracował później Turowski, choć nigdy tej granicy nie przekroczył. W dorobku niektórych krytyków (teoretyków), którzy w latach siedemdziesiątych byli blisko artystów, jak Porębski czy Ludwiński i Kostołowski, znajdziemy rodzaj wypowiedzi tekstowych, graficznych, tekstowo-graficznych zbliżonych do form wypowiedzi artystycznych, manifestów, wykresów, bardziej niż do tekstów naukowych czy nawet publicystycznych. Jednak Morawski w swojej kategoryzacji rozdziela te role.

Wszystkie stworzone przez Morawskiego kategorie można sprowadzić do jednej z nich – do kategorii dokumentacji. Byłaby ona w tej typologii kategorią metastrukturalną (metakategorią). Stworzenie takiej kategorii pozwoliłoby na uchwycenie podstaw artystycznych artefaktów konceptualnych i wskazało odpowiedź na pytanie o ich status bytowy jako dzieł w relacji do idealizmu sztuki konceptualnej i jej założeń definicyjnych (sztuka jako idea, tworzenie znaczeń, znak pusty, sztuka niemożliwa, dematerializacja, depikturalizacja). Jednak, o ile na takie uogólnione sformułowania dotyczące roli dokumentacji było wtedy za wcześnie, to kategoryzacje Morawskiego wskazujące na dokumentację można uznać za zapowiedź uznania jej artystycznej samodzielności już w połowie lat siedemdziesiątych.

Drugie podsumowanie, które przywołuje Dziamski, to książka Kępińskiej *Nowa sztuka*⁷. Publikacja pochodzi z 1978 roku. Autorka uznaje, że eksperymenty w sztuce należą już do przeszłości. Wyraża

więc świadomość, iż nie da się już dodać do sztuki nowych kierunków, nurtów „awangard”, rozszerzać dalej jej zakresu o nowe klasy artefaktów i wskazywać co jest sztuką, czyli rozszerzać jej definicję. W zamian stwierdza coś, co nazywa „personalizmem”, z którym łączy się otwartość i procesualność sztuki. Personalizm (indywidualizm) jest wtedy częstym i, dodajmy, dość oczywistym, sposobem formułowania ogólnej definicji sztuki, wobec niemożności sformułowania definicji obiektywizującej i uniwersalistycznej (innym sposobem jest stwierdzenie chaosu, kryzysu, a nawet końca sztuki). Zauważmy, że personalizm proponuje definiowanie od strony osoby (człowieka), a nie dzieła (artefaktu), co ze względu na temat tego tekstu jest istotnym przesunięciem. Zarazem wciąż jest poszukiwaniem jednej definicji sztuki – określenia (*definiensu*) uogólniającego status bytowy sztuki (*definiendum*). Personalizm jest de facto stwierdzeniem pluralizmu, a pluralizm staje się najbardziej ogólnym wyznacznikiem definiującym sztukę (*definiensem*). „Personalizm” jest więc propozycją nazwania późnej fazy sztuki konceptualnej. Posługując się innymi terminami – to faza związana z antropologizacją i kontekstualizacją sztuki. Przy czym definicja kontekstualna (prospołeczna) oferuje w miejsce personalizmu wyjaśnienie społeczne. Wskazuje tym samym na inny niż personalizm sposób rozwiązania problemu niemożności definicji sztuki. Jednak Kępińska nie uwzględniła prac Świdzińskiego. Prospołeczność z natury zakłada różnorodność, a ta – pluralizm, podobnie jak „personalizm”. A to w gruncie rzeczy oznacza stwierdzenie postmodernizmu.

Widzimy więc, jak przekroczenie modernizmu ku postmodernizmowi łączy się z postrzeganiem roli dokumentacji, choć autorzy omawianych kategoryzacji nie widzą w niej jeszcze samodzielnego zagadnienia sztuki, a sposób rozwiązywania problemów sztuki wynikających z autonomii (homogeniczności) dzieła (artefaktu). Skoro nie sposób już zajmować się dziełami, gdyż sztuka stała się produkcją znaków pustych, to sytuacja naturalnie kieruje nas ku aktorom świata sztuki. A to w używanych tu kategoriach oznacza zwrot ku kondycji ludzkiej (w postaci antropologizacji i kontekstualizacji). Inna nazwa to performatyzacja.

Dla Kępińskiej „personalizm” to wynik tego, co zdarzyło się w sztuce pod wpływem konceptualizmu. Konstruując historię w swojej książce, cztery wcześniejsze rozdziały poświęca na uchwycenie aspektów sztuki konceptualnej, wyróżniając cztery zagadnienia:

„Proces myślowy jako tworzywo sztuki” – tu dla opisu sztuki wspiera się pojęciem „niemożliwego” ze słownika Ludwińskiego; akcje (szeroko pojmowane); prace foto i filmowe; prace analityczne sytuujące się „między teorią a praktyką” – to właśnie jest owa brakująca, według Morawskiego, część sztuki konceptualnej odwołująca się do teorii jako komentarza działalności artystycznej⁸. Wszystkie te kategorie są powiązane z dokumentacją i mogą być sprowadzone do jej autonomii (wyemancypowania), jednak na takie postawienie sprawy jest jeszcze za wcześnie. Ale, porównując podsumowanie Kępińskiej z podsumowaniem Morawskiego, widać, że ten kierunek myślenia zaczyna już być uchwytne. Podobnie jak już uchwytne jest stwierdzenie wkroczenia w postmodernizm. Tym samym, w przytoczonych podsumowaniach rozpoznajemy kierunek prowadzący do form po-konceptualnych, takich jak instalacje i projekty, w których dokumentacja uzyskuje samodzielność artystyczną.

Kępińska wyróżnia aspekt dokumentacji jako warstwę wizualną (przedmiotową) sztuki konceptualnej⁹. Wskazuje różne formy dokumentacyjne, zwłaszcza druki, którym przyznaje rolę informacyjną i komunikacyjną¹⁰. Jednak koncentruje się na dokumentacji opartej na fotografii, gdyż ta służy celom analitycznym, czyli pozwala na spełnianie założeń wczesnej sztuki konceptualnej, zajmującej się definicją – ideą, naturą sztuki (w zależności do jakiego słownika sztuki tego czasu sięgniemy)¹¹. Natomiast wobec form sztuki akcji stwierdza wtórną rolę dokumentacji (wobec efemerycznego charakteru dzieła)¹². Podkreślił raz jeszcze ową wielką różnorodność form dokumentacji (prezentacji), którą stwierdzają autorzy wspomnianych opracowań. Tu jeszcze są one opisywane w kategoriach różnicy, a nie nurtu łączącego prace, wspólnego mianownika sztuki tego czasu. Podsumowując badania Kępińskiej, można zauważyć, że zaczyna inaczej sytuować dokumentację w hierarchii artystycznej, choć nie przypisuje jej samodzielności artystycznej; na taką emancypację jest, jak wspomniałem, za wcześnie, ale jej rola nie jest li tylko wtórna, archiwalna (wobec dzieła), a ową samodzielność (autonomiczność) szczególnie łatwo było zauważyć wtedy w fotografii. Także Dziamski w dalszym ciągu rozdziału dotyczącego podsumowania konceptualizmu we wczesnej fazie podkreśla rolę fotografii. Do rozważań Dziamskiego wróć.

Teraz przytoczę jeszcze dla porządku stanowisko związane z realizacją projektu, w którym centralnym problemem było zagadnienie dokumentacji, mianowicie tekst *Dokumentacja*, podpisany przez

Turowskiego i Wiesława Borowskiego oraz wystawę *Żywe archiwum* Andrzeja Turowskiego (także tekst) na Foksal. Projekt pojawia się w 1971 roku i stwierdza, że charakter sztuki tego czasu jest oparty na dokumentacji¹³. Zarazem za oczywistość przyjmuje zależność dokumentacji od dzieł, czyli jej wtórność. Jednak autorzy podejmują próbę wyeksponowania dokumentacji, czyli chcą pokazać jej koherencję oraz spójność zagadnienia, co zapewne, przy dłuższej realizacji (zrealizowano jeden pokaz w 1972), doprowadziłoby do usamodzielnienia dokumentacji¹⁴. Tak samo stałoby się w przypadku Ludwińskiego i jego projektu Muzeum Sztuki Aktualnej stawiającego programowo na „akcje i eksperymenty”, gdyby został on zrealizowany w tym czasie¹⁵. Wystawa *Żywe archiwum* byłaby też przykładem usamodzielnienia dokumentacji poprzez zinstytucjonalizowanie. Jej założenia można porównać z wystawą *Information* (MoMA, NY, 1970, kurator Kynaston McShine), ze słynnym mottem Warhola, że w przyszłości każdy będzie sławny przez piętnaście minut¹⁶. Była to wystawa, która próbowała ukazać konsekwencje sztuki konceptualnej, nie tylko artystyczne, dla samej sztuki jako całości, ale także społeczne (kontekstualne) i mające charakter manifestacji kontrkulturowych, a zarazem zinstytucjonalizować je w muzeum¹⁷. O instytucjonalizacji piszę jeszcze poniżej w związku z rozważaniami Dziamskiego. Tak więc, owe trzy postawy wobec dokumentacji, zestawione chronologicznie w kolejności pojawiania się publikacji: Turowski – Morawski – Kępińska, ukazując zachodzącą stopniowo przemianę relacji dzieła i dokumentacji zmierzającą ku zrozumieniu wzrostu jej samodzielnej roli.

Dziamski, w dalszym ciągu rozważań prowadzonych w książce *Przełom konceptualny*, podejmuje zagadnienie dokumentacji w sztuce konceptualnej i pokonceptualnej. Punkt wyjścia jest oczywisty – „sztuka konceptualna jako praktyka teoretyczna” zakłada konieczność dokumentacji¹⁸. Dalej stwierdza jednoznacznie, że *różnica między dziełem sztuki i dokumentacją sztuki jest istotna i nie powinna być zamazywana*¹⁹. Jeżeli pisze o samodzielności dokumentacji, to w sensie „samodzielności” informacji o dziele, które ma charakter efemeryczny, a nie o jej samodzielności artystycznej (jako sztuka)²⁰. Natomiast, pisząc o znaczeniu fotografii dla sztuki konceptualnej, stwierdza, że *fotografia sprawiła, że o sztuce zaczęto mówić językiem znaków*²¹ oraz, że ma ona zdolność zmiany wszystkiego w znak²². Tu, znak pusty, dodajmy. Jednak fotografia jako znak jest związana z użyciem w pracach opartych na tautologii, charakterystycznych

dla wczesnego konceptualizmu. Ale zarazem pojawiają się prace badające samo medium, jego naturę, jego możliwości jako środka artystycznego, a więc zajmujące się jego strukturą i możliwościami rozszerzenia, czyli poziomem meta: -medialnym, -artystycznym. To inna linia ewolucji artystycznej w ramach wzorca konceptualnego, rozpoznawalna w sztuce polskiej (obok Kosutha i Fluxusu).

Najlepsze przykłady znajdziemy w kręgu Warsztatu Formy Filmowej (1970–1977), gdzie oba nurty współistniały w latach siedemdziesiątych. Jednak wcześniej powstała praca, którą można uznać za zapowiedź nowego kierunku poszukiwań – mianowicie Józefa Robakowskiego *Durszlak* (1960). Jest to realistyczna fotografia tytułowego przedmiotu, naklejona na deskę, która dodatkowo została przybita/przebita dużym gwoździem, jak gdyby ów durszlak był na niej „zawieszony”. Praca łączy (uzgadnia) przedmiot *ready made* i obraz przedmiotu (reprodukcję) w sposób – można powiedzieć – dialektyczny, w wyniku czego otrzymujemy nową całość (dzieło, obiekt). Wiele późniejszych prac podejmujących temat analizy strukturalnej obrazu medialnego (fotografii) jest opartych na schemacie dialektyki rzeczy i obrazu rzeczy (rzeczywistości). Przykładem fotografii użytej w sposób tautologiczny są indeksalne prace Robakowskiego (cykle *Rejestracje obiektywne*, *Wskazania*, *Moje* – z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych).

Dla tematu tego artykułu jeszcze lepszym przykładem jest cykl Jerzego Trelińskiego *Autotautologie* (od 1972 praktycznie do dziś), gdyż należały do niego prace realizowane w różnych mediach. *Autotautologie* były oparte na tożsamości autora i dzieła, uzgodnionej w znaku TRELIŃSKI i stąd każda forma pracy z jego użyciem, niezależnie od medium, miała sens performatywny (nie chodzi więc tylko o akcje bezpośrednie, akcje do fotografii, ale i obiekty, instalacje, a ostatnio projekt muralu)²³.

Natomiast przykładem strukturalnej analizy obrazu fotograficznego jest cykl fotograficzny Robakowskiego *Czeluście* (1978). Strukturalnie (analitycznie) fotografie tego cyklu pokazują niedoskonałość odwzorowania medialnego, wynikającą z niedoświetlenia fragmentu obrazu. Powstaje wtedy owa „czeluść” będąca wizualnie czarną plamą (bądź białą – w przypadku prześwietlenia). Cykl pokazuje, że fotografia jest przedmiotem estetycznym (rzeczą) o pewnych właściwościach wizualnych (artystycznych), a nie tylko reprezentacją, obrazem rzeczy, odtworzeniem, iluzją rzeczywistości. Podobne zjawisko pokazuje,

ale w odniesieniu do obrazu wideo, praca *Zbliżenia* (1975) *Bliżej – dalej* (1985), tyle że tu użycie funkcji fokusu w kamerze powoduje, że w obrazie pojawiają się „czeluście” – miejsca nie do zarejestrowania przy możliwościach używanego sprzętu, co znów zwraca uwagę na medium, a nie na realistyczny obraz rzeczywistości. Tytułowa „czeluść” jest przekleństwem fotografa czy operatora, który nie może czegoś sfotografować/sfilmować. Zarazem, owa „czeluść” jest rodzajem zakłócenia obrazu, która tu stała się świadomie wskazaną i wykorzystaną estetycznie cechą strukturalną medium, zgodnie z hasłem „the medium is the message”. Zakłócenie jest także podstawowym efektem w pracach opartych na refotografowaniu i refilmowaniu obrazu na monitorze TV, czy zabiegów dokonywanych bezpośrednio na materiale światłoczułym (bądź taśmie). Jest to inny (niż znak i tautologia) sposób użycia fotografii jako środka artystycznego w sztuce konceptualnej, tworzący osobną linię rozwojową sztuki, z konsekwencjami we współczesności, takimi np. jak rozmaite typy instalacji medialnych (o czym pisałem w książce *Sztuka instalacji*)²⁴.

Douglas Crimp, analizując relacje fotografii wobec dzieł sztuki, przytacza sposób użycia fotografii przez Malraux w *Muzeum Wyobraźni* (*Museum without Walls*). Malraux traktował ekspozycję fotografii dzieł *tak jak* ekspozycję dzieł, uznając, iż poprzez reprezentację można budować spójną i uniwersalną narrację na temat świata i kultury, że oryginały dzieł i fotografie są porównywalne i ich zestawienia pozwalają na prowadzenie między nimi oraz za ich pomocą dialogu i rozbudowywanie interpretacji; ba, fotografia jest nawet ze względów dydaktycznych lepsza, bo pozwala pokazać szczegół, otoczenie *in situ*. Zawsze jednak reprodukcja zakłada tożsamość z oryginałem, a wszelkie niezgodności każe wziąć w nawias²⁵. Tak też czyni Malraux, tworząc globalny obraz kultury (taki obraz kreśli też Porębski w powieści *Z*). Adam Dziadek, komentując tekst Malraux, przybliżył za Barthesem sposób oddziaływania obrazu fotograficznego, który wynika z jego specyficznej „natury”, lub inaczej wewnętrznej budowy, i stwierdza, że Malraux nie byłby przeciwny takiemu rozumowaniu²⁶. Zapewne tak, choć zarazem nic nie wskazuje, aby było mu ono bliskie, aby zajmowało go samo medium fotografii – raczej myślał o swoim muzeum jak o rozszerzonej formule albumu z reprodukcjami. Crimp wskazuje, że sposób rozumienia fotografii przez Malraux zakładał jej homogeniczność wobec dzieł (przedmiotów, artefaktów) i tym samym zapewniał homogeniczność

narracji jego „Muzeum Wyobraźni”. Jean Clair, w książce *Kryzys muzeów*, pisze ironicznie jak to Malraux męczył się porównywaniem wszystkiego ze wszystkim²⁷.

Tymczasem Crimp podkreśla naturalną i nieuniknioną heterogeniczność fotografii. Dla porównania przytacza prace Rauschenberga, podobnie oparte na kolażu (combine, assemblage) reprodukcji dzieł, tworzące z nich nowe całości, co łączy je już z postmodernizmem. Crimp zamyka porównanie konkluzją: *marzenie Malraux stało się żartem dla Rauschenberga*²⁸. A sposób rozumienia fotografii przez Malraux uważa za błąd²⁹. Dodajmy, błąd wynikający z rozumienia fotografii jako reprodukcji, co wyklucza przyznanie jej samodzielności (każdy, kto spróbował stoczyć beznadziejną walkę o to, by reprodukcja oddawała oryginał, zapewne koniec końców został zmuszony do przyznania jej samodzielności). Fotografia jest heterogeniczna. Na tym ufundowana jest jej samodzielność jako sztuki. Podobnie film (reportaż, dokument) – kto widział *Człowieka z kamerą* Wiertowa uzna heterogeniczność filmu wobec rejestrowanej rzeczywistości za dowiedzioną. Na tym założeniu opierają się prace fotograficzne, filmowe, wideo analogowe i cyfrowe, instalacje medialne wykorzystujące efekty zakłócenia. Dokumentacja w sztuce konceptualnej (pokonceptualnej), gdy korzysta z mediów foto-filmowych, a w dużej części jest to dokumentacja medialna, jest tym samym oparta na jej heterogeniczności. Zasadę heterogeniczności odniesioną przez Crimpa do obrazu fotograficznego można rozciągnąć na wszystkie rodzaje dokumentacji, gdyż to heterogeniczność tłumaczy jej samodzielność. Artefakty konceptualne są heterogeniczne, wszelkie, nie tylko foto-filmowe. Przesunięcie istoty sztuki z dzieła na znaczenie w sztuce konceptualnej powoduje, że homogeniczność formy i treści właściwa dla dzieł tradycyjnych staje się źródłem różnicy. Tymczasem wszelkie założenia o odmienności czy wtórności dzieła wobec dokumentacji opierają się na założeniu zasady homogeniczności. Wszystkie przytoczone tu stanowiska i kategoryzacje pokazują jak sztuka konceptualna zmienia sposób myślenia o dziele, które zostało poddane mediatyzacji: z reprodukcji na dokumentację – z homogeniczności na heterogeniczność.

Kosuth w swoich artykułach podkreślał, że wszelkie wizualne rozwiązania to „forma prezentacji” (*form of presentation*), w relacji do idei, znaczeń. Wobec idealizmu sztuki wszelkie formy wizualne należą do innego porządku ontologicznego i innego dyskursu. Relacja

nie jest rozważana w ramach dzieła jako różnica dzieła/dokumentacji, znaku /znaczenia, *signifiant/signifie*. Po konceptualizmie jest tylko dokumentacja. Dokumentacja, rozumiana konceptualnie i pokonceptualnie jako forma prezentacji, domaga się opisu w innych terminach. W sztuce konceptualnej – wczesnej – ta relacja jest jasna: dzieło to „znak pusty”, „forma prezentacji”. Jednak, na co wskazują podsumowania Morawskiego i Kępińskiej, ta relacja się zmienia i owe zewnętrzne (wobec konceptualnego dzieła, czyli idei) formy wizualne/dokumentalne zaczynają odgrywać rolę artystyczną, w czym pomagają ich różnorodność, stwierdzona przez wszystkich przytoczonych tu badaczy piszących w latach siedemdziesiątych. Dokumentacja ustanawia więc osobną linię diachronicznego wynikania form. Jej samodzielność polega na tym, że określamy ją nie tyle wobec dzieła, co wobec innych postaci dokumentacji.

W „eseju wizualnym”, czyli „karcie intermediiów” Higginsa, sztuka konceptualna była jednym ze zbiorów (mediów sztuki) wchodzących w skład intermediiów. Zasadę rządzącą tworzeniem dzieł intermedialnych można określić jako „dialektykę mediów”: istniejące media sztuki łączą się, tworząc nowe intermedialne całości (syntezy medialne), co Higgins obserwował od połowy lat sześćdziesiątych. „Dialektyka mediów” sztuki pozwalała wyjaśnić wewnętrzne zróżnicowanie dzieł i produkcji artystycznej tego czasu, nazywane eksperymentowaniem bądź chaosem, kryzysem. Zarazem pojęcie „intermediiów” pozwala potraktować tego typu dzieło jako całość (mimo wewnętrznego „dialektycznego” zróżnicowania). „Karta intermediiów” oferuje opis złożoności strukturalnej dzieł, ale także uogólniający opis dynamiki nurtów neoawangardowych, z uwzględnieniem ich źródeł w awangardach historycznych. Inaczej rzecz ujmując, owa „dialektyka” to zasada zapewniająca performatywność dzieł intermedialnych.

Jednak w latach siedemdziesiątych (zwłaszcza po połowie lat siedemdziesiątych) relacja konceptualna łącząca artefakt i znaczenie stopniowo zmieniała się w ogólny wzorzec i stała się dominującym modelem funkcjonalnym. Na nim opierały się takie pokonceptualne sposoby tworzenia sztuki jak instalacje i prace realizowane poprzez projekty. W latach dziewięćdziesiątych określenie „projekt” jest tak powszechnie stosowane, że de facto zastępuje „dzieło”. Zarazem pokonceptualne i pomodernistyczne projekty funkcjonują *tak jak* badania podstawowe w humanistyce, co jest bardziej rozwiniętą

postacią „unaukowienia” sztuki w sztuce konceptualnej. Intermedialność jako metoda tworzenia dzieł najlepiej odpowiadała potrzebom owego wzorca konceptualnego, czyli dokumentowaniu procesu tworzenia znaczeń, gdyż pozwalała dostosowywać formy prezentacji do przekazu treści, budować narracje. Jednak współczesne projekty wymagają jeszcze większej elastyczności form prezentacji, przy zaangażowaniu jeszcze większej ilości i różnorodności mediów sztuki. Historycznie – projekty należą do sztuki pokonceptualnej. Oprócz wzorca naukowego (prowadzenia badań i interpretowania wyników), zachowują konceptualną relację pierwszeństwa znaczeń wobec dzieła, ale już bez właściwej dla sztuki konceptualnej hierarchii wartościującej artefakt/znaczenie. Projekty artystyczne powstają w oparciu o paranaukową metodologię. Realizacje (prezentacje) są wynikiem badań, gromadzenia i opracowywania baz danych, kwerend, etc. Zarazem – uwzględniają komunikację społeczną, co nadaje im kontekstualny charakter (inaczej: zantropologizowany, prospołeczny, zaangażowany lub relacyjny). To z kolei wymusza dynamikę (performatywność) form. Jednak dialektyka dzieła intermedialnego nie wystarcza już do wyjaśnienia artystycznej złożoności projektów jako dzieł, których całość jest nieuchwytna, a także niekoherentna i niedialektyczna (nie tworzy syntezy); nie odpowiada też skomplikowanym dynamicznym relacjom między formami prezentacji projektów i użytymi mediami sztuki. Prezentacje projektów są de facto dokumentacją przeprowadzonych badań. Jednak następuje tu zmiana roli dokumentacji, jej statusu artystycznego. Dokumentacja staje się środkiem artystycznym. Kategorię „środka artystycznego”, czy „ogół środków artystycznych” (składających się na dzieło lub projekt), rozumiem tu zgodnie z koncepcją Petera Bürgera (*Teoria awangardy*)⁵⁰. To najbardziej ogólna kategoria opisowa sztuki, wobec niemożności wyodrębnienia kategorii stylu (takim środkiem jest też *obecność*, o czym poniżej). Możliwości powiązania kategorii środka artystycznego ze sposobem użycia dokumentacji opisałem w artykule *Funkcja dokumentacji w sztuce współczesnej (Sztuka i Dokumentacja, nr 3)*⁵¹. Dokumentacja jako środek artystyczny nie ma charakteru wtórnego – jest jednym ze środków artystycznych będących do dyspozycji artysty i tak też jest wykorzystywana w prezentacjach.

Potrzebom formalnym dzieła projektowego, wobec jego nieciągłości i rozcłonkowania, bardziej niż całość intermedialna odpowiada transmedialność jako zasada strukturalna. Transmedialność oznacza

tu procedurę twórczą opartą na transferach między medialnych, służącą tworzeniu form prezentacji projektu. Powstają w ten sposób transmedialne ciągi przekształceń między medialnych, będące w gruncie rzeczy różnymi sposobami opracowania artystycznej dokumentacji wyników projektu. Na zjawisko transmedialności zwrócił uwagę Tomasz Załuski³². We wstępie do zbioru *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* wskazuje źródłowe opisy przybliżające pojęcie „transmedialności”. Jednak pojęcie „konwergencji” (podobnie jak „remediacji”) nie wykracza poza „dialektykę mediów” dzieła intermedialnego, opisaną przez Higginsa. Także, gdy pojęcie „konwergencji” spróbujemy zastosować do multidyscyplinarności projektów artystycznych (przez analogię do multidyscyplinarnych badań), będzie to rozszerzanie zasady intermedialności o „dialektykę dyscyplin”. Nie wyjaśnia ono więc funkcjonowania i form prezentacji wyników owych projektów, czyli nie uwzględnia ich dynamiki (performatywności). Toteż przytoczone pojęcia nie wystarczają do opisu sztuki jako dyskursu. Załuski słusznie zauważa, że transmedialność nie tyle dotyczy samych mediów, co samych „warunków możliwości” tworzenia. Przykładem czyni działalność KwieKulik i PDDiU (1971–1988). Porębski owe transmedialne „warunki możliwości” i panującą w nich dynamikę relacji artefakt/znaczenie ujął w terminach teorii informacji, wyboru kanału, kodu oraz szumu i redundancji (*Sztuka a informacja*), co pokazuje możliwość unaukowania sztuki na poziomie bardziej podstawowym (wcześniej taką rolę spełniała logika i lingwistyka).

Badania struktury mediów w latach siedemdziesiątych dowiodły ich samodzielności artystycznej, co najłatwiej jest uchwytne w fotografii i filmie, a co streszcza hasło „the medium is the message”, ale teraz zostaje ono rozszerzone na wszelkie media oraz prace intermedialne. To podstawa do usamodzielnienia się artystycznego dokumentacji, jej nowej roli w sztuce, w procesach tworzenia dzieł pokonceptualnych. Wielu autorów (choćby tu wspomnianych) podkreśla rolę dokumentacji i jej samodzielność, która wynika jednak z relacji artefakt/znaczenie zgodnej z wzorcem sztuki konceptualnej (wcześniejszej) i/lub z efemeryczności dzieła³³. Zachowana zostaje więc bazowa różnica hierarchiczna. Można powiedzieć, że rola jaką spełnia dokumentacja w dziełach konceptualnych i intermedialnych antycypuje sposób użycia dokumentacji w realizacjach transmedialnych. Dokumentacja staje się samodzielna (autonomiczna) jako zagadnienie artystyczne wtedy, gdy staje się środkiem artystycznym i tak też jest

ona używana w projektach artystycznych. Dokumentacja jako środek artystyczny wyjaśnia sposób jej zastosowania w procedurach przekształceń transmedialnych: dokumentacja produkuje dokumentację, dzieła wynikają z dzieł, media sztuki tworzą nowe media sztuki. Każda realizacja (prezentacja) jest samodzielna, a więc kompletna pod względem formalnoartystycznym. Nie ma między nimi relacji hierarchicznej dzieło/reprodukcja, oryginał/kopia. Transmedialne przekształcenia lokują dzieła poza tą hierarchią. Znoszą też inną opozycję konceptualną materialne/idealne, stałe/zmienne. Sztuka staje się dyskursem – form i treści (interpretacji). Zasada transmedialności może być mniej lub bardziej zaznaczona – przekształcenia mogą być głębsze bądź słabsze, a ich ciąg mniej lub bardziej skomplikowany – jednak zostaje zachowana. Transmedialność zapewnia dynamikę dyskursu, a to nadaje sztuce performatywność.

Od 2009 roku Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja realizuje w Łodzi projekt pod hasłem „sztuka i dokumentacja”. W każdym roku składa się na niego cykl prezentacji dokumentacji historycznych, jak i współczesnych (zob. www.doc.art.pl); wydawane jest pismo „Sztuka i Dokumentacja” oraz inne publikacje, jak książka *Ephemeral Fixed. Ephemeral Art – History Documented* (2012). Do tej pory zostało zaprezentowanych kilkuset artystów. Projekt pokazał, że sztuka współczesna oferuje wielką różnorodność form prezentacji projektów, a pomysłowość artystów w twórczym przetwarzaniu dokumentacji, traktowaniu jej *tak jak* środek artystyczny, jest ogromna. Dowodzi też jak szerokim nurtem jest transmedialnie rozumiana dokumentacja.

Zmianę ontologii sztuki na gruncie sztuki konceptualnej opisałem w *Sztuce instalacji* (poniżej przedstawiam ten proces zmian na przykładach sztuki polskiej). W szerszej perspektywie historycznej owa zmiana łączy się z przełomem modernizm/postmodernizm (w sztukach wizualnych). Dla uchwycenia całości zjawiska wyróżniłem kategorię wspólną najbardziej ogólną (metakategorię) – kategorię „obecności” jako środka artystycznego (za Burgerem, jak wspomniałem wyżej), konstytutywnego dla dzieł i dyskursu sztuki. Sztuka oparta na obecności uwzględnia w dziele kondycję psychofizyczną człowieka w rozmaity sposób, co tu oznacza nie tylko z akcją bezpośrednią i szeroko rozumiany czynnik akcji, procesualność, dynamikę form, ale też przeniesienie znaczenia poza artefakt, jak we wczesnych, tautologicznych pracach konceptualnych, czy instalacje obejmujące przestrzeń rzeczywistą oraz, *last but not least*, prezenta-

cje projektów. Obecność, w kategoriach tu stosowanych, odpowiada performatywności jako kategorii wspólnej dla całej klasy dzieł opartych na wzorcu konceptualnym, ale i jest kategorią łączącą owe dzieła z najszerzej rozumianą kulturą.

Dziamski zauważa paradoks w tym, że sztuka konceptualna była z założenia antyinstytucjonalna, a *odkryła instytucjonalny charakter sztuki*⁵⁴. Ową instytucjonalizację sztuki w sztuce konceptualnej Dziamski widzi w zmianie sposobu rozumienia instytucji sztuki: nie w związku z wystawianiem artefaktów, a w związku ze *zinternalizowaną przez nas wiedzą na temat sztuki*. Instytucja sztuki jest w nas. Stąd wniosek, że instytucje to nie praktyki a dyskursy, przede wszystkim⁵⁵.

Na potrzeby tego tekstu przykładem antyinstytucjonalizmu niech będzie działalność AWC (Art Workers' Coalition, 1969). W *13 Demands* AWC atakuje instytucje, MoMA, ale po to, aby artyści AWC mogli umieścić w tym muzeum swoje prace, a także po to, aby MoMA zmienić, zmienić jej politykę wobec sztuki i artystów, czyli zmienić dyskurs. Postulaty artystyczne zwarte w *13 Demands* zmierzają do zmiany obrazu sztuki przekazywanej poprzez instytucje – tak, aby ów obraz uwzględniał jej aktualną (konceptualną) postać. To dążenie łączyło się z postulatem szerszym i bardziej ogólnym – zmiany kulturowej zgodnej z zawartością znaczeniową tej sztuki. Stawianie instytucji żądań miało siłą rzeczy wymiar polityczny (krytyczny). A polityzacja generowała w praktyce artystycznej instytucjonalizację. Tak otwarty nacisk na decyzje polityczne był możliwy w systemie demokratycznym, ale nie w systemie totalitarnym. Antyinstytucjonalne postulaty AWC zostały zrealizowane (zinstytucjonalizowane) i straciły aktualność (niektóre byłyby aktualne dziś w Polsce).

Przykładem instytucjonalizującego się antyinstytucjonalizmu w Polsce jest ruch galerii konceptualnych. To przykład praktyki, która staje się dyskursem. Można powiedzieć – praktyką dyskursywną, czyli dyskursem, który produkuje dyskurs (albo jeszcze inaczej – tworzeniem dyskursu). A produkcja dyskursu – można ją nazwać też produkcją wiedzy – spowodowała, że ruch galeryjny stopniowo stał się w Polsce instytucją sztuki⁵⁶. Ruch galeryjny jako praktyka, jako instytucja, czyli jako dyskurs, został steoretyzowany, opisany jako model w sztuce kontekstualnej. Kontekstualizm

był wynikiem późnego konceptualizmu, który odchodzi od modelu sztuki opartej na tautologii i kieruje się ku prospołecznym praktykom artystycznym, odpowiadającym kontrkulturze. Świdziński, tworząc teorię kontekstualną, pracował na szerokiej bazie wiedzy – od sztuki mediów (*Model kina*), przez konceptualizm Kosutha i Art & Language, po sztukę socjologiczną oraz zestaw złożony z filozofii analitycznej, nauki i języka, będący typowym wyposażeniem intelektualnym tego czasu, z jednym kluczowym a oryginalnym wyjątkiem, jakim był Yehoshua Bar-Hillel i jego pojęcie kontekstu. Zarazem Świdziński był artystą: jego teksty i teoria mają charakter artystycznych manifestów – prac sztuki konceptualnej. Zarazem funkcjonował w polskim świecie sztuki i to ów świat sztuki był podłożem, z którego wynikała sztuka kontekstualna; do jego sposobu funkcjonowania odnosił on swoją teorię. Świdziński był jednym z ważnych twórców ruchu galeryjnego i jego aktywnym uczestnikiem. Także w Kanadzie, gdzie została wydana jego książka *Art, Society and Self-Consciousness* (Calgary, 1979), teoria kontekstualna stała się punktem odniesienia dla tego rodzaju inicjatyw galeryjnych (np. Le Lieu, Centre en Art Actuel w Quebec City).

Rozważając ruch galeryjny w Polsce jako instytucję, trzeba brać pod uwagę realia totalitarnego państwa – wobec braku pola demokratycznej debaty, działalność kontekstualna (społeczno-polityczna), a szerzej kontrkulturowa, nie była adresowana do władzy i instytucji publicznych, gdyż artyści zdawali sobie sprawę, iż nie są traktowani podmiotowo (podobnie jak całe społeczeństwo). Generalnie, kultura polska była kulturą zamkniętą. Powodowało to, że świat sztuki był światem samym w sobie, i tak też funkcjonował ruch galeryjny. Pod względem artystycznym taka sytuacja powodowała utrwalanie autonomii sztuki, co rzutowało na charakter projektów galeryjnych, które zyskiwały autonomię *tak jak* dzieła sztuki. Nie znaczy to, że ruch nie miał wymiaru politycznego – miał, i to właśnie o tyle, o ile był instytucją sztuki. „Wsobność” sprzyjała rozwojowi ruchu jako instytucji, czego wyrazem była niejako samorzutna ewolucja ruchu w postać sieci ARI (Artist Run Initiative)³⁷. Określeniem „sieć” dla opisu ruchu posłużyli się Kozłowski i Kostołowski (*NET*, 1972). To tu punktowo (historycznie) można wyznaczyć moment, gdy następuje instytucjonalizacja ruchu; to myślenie o ruchu jako sieci powodowało jego instytucjonalizację, a jednocześnie powodowało, że stawał się on polityczny, co zresztą zauważyła władza i uczestnicy

projektu zostali poddani rozmaitym szykanom³⁸. Dziamski pisze nawet, że był on „podstawą organizacyjną” dla ruchu galerii tego czasu³⁹. Jednak ruch tworzyły także spotkania galerii, zjazdy, plenery, sympozja, sesje, etc. oraz, *last but not least*, kontakty personalne jego uczestników, które razem zmieniały go w instytucję. Natomiast projekt NET był wyrazem pojawienia się świadomości („zinternalizowania”) sieciowości ruchu galerii konceptualnych. Na tym też polegało jego przełomowe znaczenie⁴⁰. Ruch ten nigdy, nawet po 1989 roku, gdy była już taka możliwość, nie posiadał jednolitych ram organizacyjnych, które mogłaby łączyć teoria. Nie chcieli tego sami twórcy (choć na spotkaniach Żywej Galerii pojawiały się takie propozycje). W latach siedemdziesiątych, wobec dominacji modelu sztuki konceptualnej, wszelkie teorie były traktowane *tak jak* dzieła sztuki, czyli autorsko. Projekt NET, mimo iż jego twórcy „zrzekali się” autorstwa, był traktowany *tak jak* projekt Kozłowskiego i Kostołowskiego, nie mógł więc stać się podstawą powszechnej teorii; podobnie sztuka kontekstualna Świdzińskiego, która opisywała artystyczne, społeczne i kulturowe podstawy ruchu i *de facto* była taką teorią, była wtedy traktowana *tak jak* projekt Świdzińskiego (lub wspólny projekt grupy artystów, np. *Działania lokalne*) i dopiero współcześnie może służyć do wyjaśniania szerszych zjawisk sztuki.

Ruch galeryjny miał od zawsze charakter całkowicie oddolny i wynikał z potrzeb artystycznych i kulturowych, których nie realizowały instytucje oficjalne. To nadawało mu wymiar polityczny (krytyczny) i zmieniało w instytucję (antyinstytucję), albo, mówiąc inaczej, „instytucję krytyczną”, gdyż skala ruchu – ogólnopolska, a po połowie lat siedemdziesiątych nawet międzynarodowa – pozwala rozpatrywać go w kategoriach społecznych. W stosowanych tu terminach było to „tworzenie znaczeń”, a zarazem „tworzenie dyskursu” w kontekstualnej praktyce artystycznej. Istnienie galerii – miejsc ruchu było mniej lub bardziej efemeryczne. Ich relacje z instytucjami oficjalnymi polegały na zagnieżdżaniu się w nich, podobnie jak artyści AWC zagnieżdżali się w MoMA. Wykorzystywaniu oficjalnych instytucji towarzyszyła świadomość przynależności do różnych światów (sztuki), rosło też znaczenie związków personalnych (co stało się cechą ogólną, a co zauważyła Kępińska). W piśmie ruchu galeryjnego *Żywa galeria*, już z późnych latach dziewięćdziesiątych – o efemerycznym istnieniu, jak i inne inicjatywy w tym obszarze – funkcjonowała lista „osób sprzyjających” (w domyśle – sztuce), ale zawartość tej listy

sięgała do historii uzupełnionej o współczesność⁴¹. Nie było także rynku sztuki. Tymczasem, dla ugruntowania konceptualnej postaci sztuki bardzo przyczynił się rynek sztuki, także „rynek” muzealny, który wymaga artefaktów. To rynek w znacznej mierze przyczynił się do ugruntowania samodzielności dokumentacji – przykładów jest wiele, ale przywołajmy jeden, związany ze sztuką polską, mianowicie, *Polen-transport* Beuysa (1981), który jest zestawem artefaktów. Zarazem, najdrobniejsze nawet materialne ślady pozostawiane przez tego artystę zyskiwały rangę dzieł i były/są przedmiotem kupowania/sprzedawania. Rynek ma także udział w rozwoju późniejszych form pokonceptualnych (pomodernistycznych) związanych z instalacjami i sztuką realizowaną poprzez projekty, gdzie przedmiotem handlu jest dokumentacja przybierająca formy transmedialne.

Wróćmy teraz do brzmiącego cokolwiek enigmatycznie stwierdzenia Dziamskiego o „wiedzy w nas”, które należy powiązać z produkcją wiedzy, czyli osadzić w dyskursie. Porebski w tekście *Krytycy i metoda* mówi o instytucjonalizacji sztuki (i antysztuki) oraz funkcji, jakie ma do spełnienia krytyk w tej (nowej wtedy) sytuacji sztuki. Według jego własnej nomenklatury, współczesny krytyk to „ekspert”, a współczesna krytyka to „krytyka ekspertów”. Porebski wyróżnił takich funkcji dziewięć. Pierwsze dwie – widzieć, słuchać, czytać oraz sprawiać, by widziano, sprawiać by słuchano, sprawiać by czytano – czyli: pokazywać, mówić, pisać – wydają się dość tradycyjne⁴². Dopiero funkcja „trzeciego stopnia” mówi o metodzie funkcjonowania krytyka w ramach instytucji sztuki. To metoda („zinternalizowana”), którą opisuje on w terminach gry, a która czyni z krytyka gracza prowadzącego grę w świecie (sztuki); grę, w którą wciąga innych. Gra to metoda krytyka eksperta. Jego funkcja wobec sztuki to:

sprawiać, by sprawiano, że się widzi

sprawiać, by sprawiano, że się słucha

sprawiać, by sprawiano, że się czyta,

przy czym Porebski czerpie tu wzór z gramatyki francuskiej – *faire faire voir, faire faire écouter, faire faire lire*⁴³. Cytowany wyżej tekst powstał w 1977 roku. Jest to więc ów czas podsumowań zmian sztuki, jakie dokonały się pod wpływem sztuki konceptualnej. Można go uznać za *memento* dla krytyki, której uprawiania on sam już się nie podejmuje, choć nie ustaje w badaniach narzędzi i metod oraz języka sztuki, czego wyrazem są teksty zawarte w tomie *Sztuka a informacja*.

Owa gra opisuje dynamikę dyskursu opartego na wiedzy i produkującego wiedzę, w którym biorą udział wszyscy „aktorzy” świata sztuki. A gra jest z natury performatywna. Metodą krytyka jest performance. Krytyk performuje, ale w sensie jaki nadał temu słowu Jon McKenzie w książce *Performuj albo...* „Funkcja krytyka” jest tu znacznie szersza niż pojmowana tradycyjnie i obejmuje wiele funkcji, jakie można dziś pełnić w sztuce będącej częścią „przemysłu kulturowego” i „performance kultury”, a te są z kolei częścią „globalnego performance”. Sztuka – właśnie jako instytucja sztuki – stała się nieuchronnie performatywna. Źródła tej zmiany na terenie sztuki znajdują się w sztuce konceptualnej, a precyzyjniej – w jej późnej, kontekstualnej postaci.

Dla przybliżenia procesu instytucjonalizacji najlepiej posłużyć się przykładem inicjatywy galeryjnej, której funkcjonowanie można obserwować w dłuższej perspektywie czasowej, gdyż dopiero wtedy uchwytne staje się historia. Takim przykładem może być galeria (galerie) Maszy Potockiej. Historia obejmuje Galerię Pi (liczba pi), 1972, początkowo w prywatnym mieszkaniu, później (równocześnie) Galeria Pawilon (1974–1979, przy Domu Kultury), prowadzone wspólnie z mężem, Józefem Chrobakiem, a już na własny rachunek – Galerię Foto-video (1980–1981, przy ZPAF), potem następuje przerwa w pierwszych latach stanu wojennego i w 1986 powstaje Galeria Potocka (przy przedsiębiorstwie DESA), która działała do 2010 roku (wszystkie w Krakowie). Dziś Masza Potocka jest dyrektorem MOCAK-u, do którego zbiorów częściowo weszła kolekcja zgromadzona w czasie działalności galerii. Galerie były częścią ruchu galeryjnego i w ich sposobie funkcjonowania rozpoznamy charakterystyczne dla niego cechy ogólne. Były więc zagnieżdżone przy oficjalnych instytucjach, zmieniały lokalizacje i dostosowywały do dynamiki sytuacji; były zakładane i funkcjonowały ze świadomością, że są to przedsięwzięcia efemeryczne, a posługując się terminami McKenziego – performatywne, tu w sensie maksymalnej efektywności działania w danych warunkach (McKenzie wyróżnia kilka pól i obszarów performance i performatywności⁴⁴); były osadzone w środowisku lokalnym, krakowskim (Grupy Krakowskiej); były także spersonalizowane (galeria to osoba), co przenosiło się na wybory artystyczne. Ich program był eklektyczny, co odpowiada powszechnemu przekonaniu

o różnorodności sztuki tego czasu (wspomniane już: „personalizacja”, „chaos”, „kryzys”, a co w terminach postmodernistycznych wyrażają określenia „pluralizm” albo „anything goes”).

Wymieńmy owe konceptualne środki artystyczne (formy, media sztuki) służące tworzeniu znaczeń w galerii (wymienionej powyżej, ale dotyczy to także galerii konceptualnych): oczywiście, po pierwsze, medium sztuki jest sama galeria jako dzieło sztuki konceptualnej, a w innej nomenklaturze „projekt” – to określenie z czasem zastępuje „dzieło”, gdyż lepiej oddaje performatywną naturę koncepcji artystycznych realizowanych poprzez projekty. Ponadto są to: akcja (sztuka performance), quasi-naukowość, media foto-filmowe. Dużą rolę odegrał wpływ Fluxusu, oparty na wzorcu muzycznym, czyli na abstrakcji, ale i na rygorze. Także tekst wizualny i wydawnictwa artystyczne. Ponieważ pomieszczenia były niewielkie, wystawy z reguły przybierały charakter instalacji⁴⁵.

W dłuższej perspektywie czasowej (historycznej) uchwytne stają się zarówno relacje galerii wobec instytucji oficjalnych, te formalne (zagnieżdżanie), jak i te artystyczne – pokazywanie takiej sztuki, albo w taki sposób, w jaki nie prezentowały jej oficjalne instytucje. Relacje artystyczne są budowane wobec innych miejsc – galerii konceptualnych (a nie wobec oficjalnych), np. Galeria Krzysztofory, Galeria Akumulatory 2, w oparciu o związki personalne (wskazania artystyczne są uzgadniane z personalnymi).

Za McKenzie'm, przejdźmy teraz od performance – formy artystycznej, do performance globalnego, a więc dynamiki dyskursu i wymiany informacji w świecie współczesnym, co, jak mówi ten autor, stanowi dziś naszą „aurę”⁴⁶; albo inaczej, w nawiązaniu do „kondycji ponowoczesnej” Lyotarda, oznacza, że performatywność jest naszą kondycją, także społeczną, ale co dla naszych rozważań tu ważne – opartą na wiedzy.⁴⁷

W długim okresie czasu uchwytne staje się także trwałe oddziaływanie wzorca konceptualnego, zarówno w latach siedemdziesiątych, jak i w całej późniejszej działalności Galerii Potocka. Konceptualizm przeniósł istotę (definicję) sztuki z artefaktu na znaczenie, a dokładniej, mówiąc po Kosuthowsku, na „tworzenie znaczeń”, a mówiąc językiem McKenziego – „performatywność znaczeń”. I to konceptualny wzorzec (model) relacji artefakt/znaczenie, wyznaczając sposób definiowania sztuki, kieruje procesem jej instytucjonalizacji. W przypadku galerii konceptualnych znaczenia dane, czyli pocho-

dzące ze sztuki i kultury, łączą się ze znaczeniami, które są nadawane personalnie, a więc wskazywane albo indeksowane, jak w definicji ostensywnej, i mającymi charakter kontekstualny (bo przy definiowaniu uwzględniane są relacje społeczne, takie jak powiązania ze środowiskiem lokalnym, światem sztuki, ruchem galeryjnym). Definiowanie nie służy wtedy podaniu cech stałych swojego przedmiotu (sztuki), ale niejako ciągle stwarza go na nowo. Różnorodności formalnej po stronie artefaktów, czy mediów sztuki, odpowiada tworzenie (performatywność) znaczeń. A performuje (definiuje) galeria-osoba, która jest tu „performatywem” w austinowskim sensie ustanawiania bytów społecznych, a nie ich reprezentowania. W ten sposób definiowanie sztuki w sztuce konceptualnej nadaje sztuce wymiar polityczny i tym samym ustanawia instytucję sztuki. To, co charakteryzuje galerie konceptualne, a różni od oficjalnych, jest polityczne. Ruch galerii konceptualnych stał się instytucją sztuki i zinstytucjonalizował sztukę konceptualną zanim uczyniły to instytucje oficjalne. Ale też do dziś, bazując na wzorcu konceptualnym (wzorcu relacji artefakt/znaczenie), można uruchomić mechanizmy instytucjonalizacji sztuki. Galerie konceptualne (ruch galeryjny) stworzyły alternatywę instytucjonalną i w tym sensie były antyinstytucjonalne, ale stały się instytucją sztuki. Antyinstytucja uległa zinstytucjonalizowaniu. Czynnikiem aktywizującym ów performance jest duchampowski „art coefficient”.

Na przykładzie galerii Potockiej/Chrobaka i samej Potockiej, widzimy jak ruch galerii konceptualnych łączył się ze sztuką konceptualną i postkonceptualną. Zgodność sztuki i ruchu, jak wskazałem powyżej, opiera się na tożsamości artystycznej – galerie są traktowane przez swoich twórców *tak jak* dzieła sztuki konceptualnej. Galeria-projekt sztuki konceptualnej zmienił się w dyskurs produkujący wiedzę, w „źródło wiedzy”. Funkcjonowały one w ten sposób w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ale i po roku 1989.

Historia Galerii Potocka ma swój ciekawy finał, związany z połączeniem jej zbiorów z MOCAK-iem, czyli ich instytucjonalizacji we współczesnej oficjalnej instytucji. Zgromadzone przez Potocką artefakty (kolekcja) mają głównie charakter dokumentacji, w sensie sztuki (po)konceptualnej, a więc dotyczą znaczeń. W ekspozycji muzealnej owe znaczenia związane z ruchem konceptualnym są trudne do zrekonstruowania i zinterpretowania przez odbiorcę. Nie chodzi tu o znaczenie poszczególnego artefaktu, gdyż to jest powiązane

z powszechnym dyskursem sztuki (artystycznym, historycznym), ale o owo znaczenie instytucjonalne powiązane z instytucją/antystytucją ruchu galeryjnego i jego sposobem tworzenia znaczeń, definiowania sztuki. Muzeum – instytucja oficjalnego świata sztuki – najwyraźniej nie jest w stanie poddać muzealizacji owego alternatywnego sposobu instytucjonalizacji sztuki dokonywanej w świecie sztuki tworzącym ruch galerii konceptualnych.

Ponieważ wzorzec sztuki konceptualnej nadal oddziałuje w sztuce współczesnej, artefakty takie jak dokumentacja zgromadzona w Galerii Potocka mogą znaleźć się w muzeum, gdzie ukazują ciągłość powszechnej historii sztuki, dyskursu historii sztuki, w którym jednak rozplynął się, rozmył dyskurs sztuki instytucjonalizowanej w ruchu galeryjnym. Jeżeli więc dyskurs jest produkcją wiedzy, to nie wiedzy związanej z ruchem galerii konceptualnych. Albo inaczej, jest produkcją niewiedzy na temat owego innego, alternatywnego świata sztuki jako źródła „swojej” wiedzy o sztuce, do czego zresztą miały przecież wkład galerie Potockiej. Tak zapewne też potoczyłyby się losy projektu Ludwińskiego, gdyby powstało muzeum jego projektu.

Przykładem innej drogi galerii należącej do ruchu konceptualnego lat siedemdziesiątych jest Galeria Wymiany (Exchange Gallery) Józefa Robakowskiego, która powstała w 1979 roku, ale wynikała z wcześniejszej działalności Robakowskiego w grupach artystycznych – najpierw Zero-61 (1969), potem Warsztat Formy Filmowej (WFF, 1970–1977). Galeria Wymiany, zgodnie ze swoimi celami założycielskimi, też zgromadziła bogatą kolekcję dzieł (artefaktów), archiwum, bibliotekę oraz dokumentację sztuki. Dzięki temu jest dziś ważnym źródłem wiedzy o sztuce i miejscem prowadzenia badań, czyli nadal produkuje wiedzę. Zarazem nadal prowadzi działalność wystawienniczą, która ma wymiar personalny, prywatny. Zachowuje więc swój charakter. Jej istnienie nadal służy nadawaniu znaczeń i instytucjonalizacji sztuki. W tym sensie można mówić o jej charakterze politycznym, ale ten wypływa tu ze sztuki.

Natomiast polityczność muzeum wynika nie ze sztuki, ale z tego, że jest ono eksponentem władzy administracyjnej. Potocka, umieszczając kolekcję swojej galerii w muzeum, dokonała tego, co języku rewolty kontr(kulturowej) nazwano rekuperacją, a więc pozbawieniem sztuki mocy subwersywnej (krytycznej) przez instytucje i tym samym pozbawieniem jej roli politycznej (na rzecz instytucji). W przy-

padku Potockiej mamy więc do czynienia z autorekuperacją, co zapewne jest też wynikiem zmian zachodzących w czasie długiej działalności.

Przyjrzyjmy się teraz przykładom z podsumowania Kępińskiej, wskazując na ich performatywność. Dziś sztuka konceptualna jest rozpatrywana jako całość (w kategoriach modelu, wzorca, paradygmatu czy środka artystycznego). Widzimy jej cechy wspólne i to one dominują, mimo różnic w szczegółach. Jednak w 1978 roku dostrzegano przede wszystkim jej zróżnicowanie, jeżeli nie zindywidualizowanie. I szukano dla jej opisu określeń. Podstawową kategoryzację sztuki konceptualnej stworzoną przez Kępińską przywołałem już wcześniej. Teraz wskażę szczegółowe kategorie opisowe i zestawione z nimi przykłady. Mnożenie kategorii powoduje, że przynależność do nich jest (czasami) dyskusyjna.

Główną kategorią jest „niemożliwe”, używane przez Kantora i Ludwińskiego. Pomijam tu to, kto je pierwszy zastosował⁴⁸. Dla każdego z nich było to inne „niemożliwe”: Kantora – ma proveniencję surrealistyczną, Ludwińskiego jest związane z innym słowem-kluczem tego czasu – „dematerializacją”. W historii pisanej przez Kępińską „dematerializację” poprzedzają happeningi, które stanowią wyznacznik nowości sztuki w latach 1958–1969 (Kantor, Bereś, Wł. Borowski, Matuszewski, ale też wymienia ona *Aranżacje* Kozłowskiego, którego twórczość wprowadza w historię sztuki następnej dekady. Zauważmy, że formy *live art*, np. happeningów (generalizując) wynikają z poszukiwania związków z życiem, rzeczywistością „potoczną”, a nie z nurtami sztuki, estetyką przedmiotową. Performatywność staje się ich podstawowym środkiem artystycznym (w rozumieniu Burgera, o czym już wyżej wspominałem). „Dematerializacja” to w dzisiejszych terminach „performatyzacja”; inaczej – „dematerializacja” łączy się z „performatyzacją”, która wtedy okazuje się ściśle powiązana z rozpowszechnianiem się sztuki konceptualnej („konceptualizacją sztuki”, można rzec). „Dematerializacja” służy też do wyróżnienia akcji, które – wtedy – miały wymowę „obrazoburczą”, a mówiąc dzisiejszym językiem – krytyczną: Drugiej Grupy (akcje na Sympozjum Żółtego Grona w Zielonej Górze w 1969, *Precz z plagiatem*, krytykująca wtórność twórczości i *My nie śpimy*, gdzie to trwające trzy dni czuwanie artystów w galerii było oceniane przez jury); Wł. Borowskiego

Ofiarowanie pieców i Fubki Tarb. Zarazem, kategoria „dematerializacji” pozwala połączyć je z takimi pracami jak „koncepcja pola energetycznego” Pawłowskiego, obiekty Krasińskiego (zwłaszcza jego *Błękitna linia*). Tym słowem Kępińska opisuje także sztukę całego środowiska wrocławskiego, wraz z galeriami Pod Moną Lisą i Permafo. Wyróżnienie tego środowiska jako całości wynikało stąd, że to ono stworzyło Sympozjum „Wrocław '70”, gdzie „niemożliwe”, „efemeryczne” oznacza już „zdematerializowane”. Dematerializacja się dokonała. „Niemożliwe” to materialnie nieistniejące. Relacja z rzeczywistością polega na „interwencji mentalnej”, która jest głównym składnikiem prac (obok elementu materialnego). Także po stronie odbiorcy. I ten sposób dookreślania prac konceptualnych zmienia je w performatywy (w sensie austinowskim, ale i w sensie bardziej potocznym: dynamiki w opozycji do statyki przedmiotu-dzieła). W ten sposób sztuka polska wkracza w dekadę lat siedemdziesiątych, dekadę konceptualną.

Kępińska wprowadza także kategorię „nieskończoności” dla opisu prac plastycznych operujących całościowo rozumianą przestrzenią jako środkiem artystycznym, co, poczynając od Gostomskiego, obejmuje także Kałuckiego, Krasińskiego, Jurkiewicza, ale też Opałkę (nieskończoność czasu). Wskazuje także na „odnowę problematyki obrazu” na gruncie „identyfikacji z rzeczywistością” (poprzez motyw i materiał – dodajmy), np. Stangret, Kantor, Sosnowski. Co prawda te zagadnienia są bliższe nurtowi nowego realizmu (a więc poprzedniej dekady), ale umieszczenie ich w tym zestawie pokazuje, że konceptualizm był pojmowany szeroko, że był modelem myślenia o sztuce (pod warunkiem, że nie ograniczamy go do tautologii, pustego znaku, czyli „pierwszego” Kosutha).

Natomiast posłużenie się obrazem fotograficznym łączy się z dokumentowaniem, tu w rozumieniu użycia obrazu obiektywnego, oraz przekazu informacji (poprzez przesyłki, komunikaty), np. Kozłowski, Jurkiewicz, Druga Grupa, Michałowska, A. Pierzgałski, J.S. Wojciechowski. Tego rodzaju prace mają w sobie coś z akcji, procesu – są więc performatywne. Podobnie jak fotografia, także wszelka infografika służy „aktywności informacyjnej”. Upodabnia to sztukę do nauki, wskazując na myślenie, analizy, spekulacje jako źródło sztuki (a nie na pracę manualną). Dzięki temu też od użyteczności odrywa się projektowanie graficzne i typografia, usamodzielnia się rysunek, który w sztuce miał charakter konceptualnego przygotowania pra-

cy, np. Fedorowicz, Warzecha, Gołkowska, Chwałczyk czy ekspresyjne formalnie litografie Haski, ale też rysowanie Warpechowskiego (o czym poniżej). Zmienia to sztukę w performatyw (w wyżej wskazanym sensie). Bezpośrednio element performatywny w dziełach uwzględniają prace-instrukcje dla odbiorcy, np. Kozłowski (wysyła piasek do policzenia ziaren, latawiec do sklejenia), Konieczny (arkusz folii do dowolnego zastosowania). Dla Wiśniewskiego (a i Przyjemskiego, którego nie wymienia), A. Partuma, E. Partum wykorzystanie poczty staje się sposobem na uprawianie sztuki wg. modelu Fluxusu, ale i zagnieżdżania jej w instytucjach i tkance społecznej (także poprzez projekty – galerie konceptualne, odpowiednio: Tak, Biuro Poezji i Adres). Z fluxusowej poezji wywodzą się akcje cyklu *Poezja aktywna* E. Partum; do tej linii należy też Kozłowskiego rozszerzona książka jako przedmiot symbolizujący *logos*, wiedzę naukową, ale i tajemną, które się z sobą przenikają (*Lekcja, Dekalog, Grammar*).

Rola dokumentacji wynika z rozróżnienia na konceptualizm zajmujący się ideą (pojęciem) i „*activite*”, czyli działanie bezpośrednie oparte na prostym scenariuszu (co różni je od happeningów). Kępińska wymienia *activite* ze Zjazdu Marzycieli, Elbląg, 1971; akcje „bez eksponowania własnej osoby” np. Wł. Borowskiego *Fakty I i II* (fotografie podpisane różnymi nazwiskami); Trelińskiego *Auto-tautologie* (będące przykładem dokumentacji transmedialnej); Wodiczki *Instrument* i *Pojazd*. Wymienia w tym zestawie także rysowanie Warpechowskiego, zauważając, że to *osoba artysty jest istotnym czynnikiem działalności* (rysunek w kącie, rysunek w pozycji klęczącej z głową przy ziemi), czy w pracach –medytacjach taoistycznych koanów. Również działania Beresia są omawiane w kategorii „eksponowania osoby” a połączenie przez niego akcji z rzeźbą powoduje, że znaczenie jest otwarte („zawieszony”). Podobną relację między *activite* a obrazem (artefaktem)-dokumentem wskazuje w pracach Boguckiego, Bąka; *Exterieurment* Dłużniewskiego (jako napis na oknach Galerii Repassage, gdzie *activite* polega na grze wewnątrz/zewnątrz). Do tej kategorii włącza prace zrealizowane w ramach projektu galerii *Repassage miejski*. U Zarebskiego *activite* łączą się z koncertem, a partytury graficzne mają sens dokumentów (co też jest fluxusowe). Fotografia (slajd) jako „notacja” jest rezultatem *activite* Matuszewskiego, Michałowskiej, Kozłowskiego, Natalii LL. Tu też umieszcza autorka projekt Tarabuły, wyjątkowy dla tego artysty, polegający na sypaniu piasku do galerii, jak w klepsydrze. Na *activite* po stronie

odbiorcy opierały się prace Drugiej Grupy, Zielińskiego, Kantora (*Multipart*), Michałowskiej (*Kalendarz* wywieszony w galerii dla wpisów widzów), Koniecznego (*Pomyśl coś, Zrób coś z tym*), Kawiaka akcja wymiany przedmiotów. Kwiek i Kulik w projekcie PDDiU rejestrują swoje własne *activite*.

Kępińska wskazuje na „autonomię” artystyczną fotografii i filmu. Innym słowem-kluczem jest „warsztat”, mamy bowiem tu do czynienia z obrazem, ale i z medium, a „the medium is the message”. Fotografia tak rozumiana jest „językiem” sztuki, również cechującym się różnorodnością. „Język analityczno-badawczy”, np. Dłubak, Lachowicz, Natalia LL, Sosnowski. Rejestracje: Przemysław Kwiek i Zofia Kulik wykonujący działania dokamerowe, Ireneusz Pierzgański „rejestracja drugiego stopnia”, czyli refotografia monitora. Analizy odłączające język kina od fabuły: Kino Laboratorium w Elblągu (V Biennale Form Przestrzennych), WFF, przy czym badaczka podkreśla konceptualny rodowód WFF wywodzący się z „nastawienia autobadawczego”; Paweł Kwiek wykonujący film-performance (reżyseruje ujęcia z kilku kamer na scenie). Autorka odnotowuje także ekspansję wideo, które już wkrótce zmieni sztukę.

Kolejne słowo-klucz to „sztuka analityczna”, nazwana tak w nawiązaniu do filozofii analitycznej, gdyż zajmuje się językiem wypowiedzi, a wynikiem tych analiz jest poezja wizualna, np. prace Kozłowskiego, Dróżdża. Innym analitycznym rezultatem artystycznym są diagramy pseudonaukowe, np. Warzechy, czy rysunki perspektywy iluzyjnej Wodiczki; rysunkowe analizy układów kompozycyjnych Dłużniewskiego; obrazy malowane w różnych językach obrazowania Bereziańskiego; teksty-manifesty Kostołowskiego (także Świdzińskiego, którego Kępińska nie wymienia). Badaczka zdaje sobie sprawę, że stosowanie „języka” nauki jako środka artystycznego otwarło możliwości dalekie od wyczerpania (czego dowodów mamy dziś bardzo wiele, a co dowodzi jak żywy jest model konceptualny). Ostatecznie, analizy języka pokazują jego performatywność.

Dokonany w 1978 roku przez Kępińską opis sztuki konceptualnej, gdy przyłożymy do niego współczesne kategorie performatyki, okazuje się spójny i jednorodny, także tam, gdzie widzi ona tylko różnice.

Performatyzacja sztuki konceptualnej wprowadza do sztuki kategorie opisu postmodernistycznego. Taką kategorią jest „dyskurs”. Można powiedzieć, że pomodernistyczna sztuka jest dyskursem. A tym, co zmienia sztukę w dyskurs jest używanie dokumentacji jako środka artystycznego. To samodzielna rola dokumentacji w sztuce konceptualnej powoduje jej ewolucję ku postmodernizmowi. Dokumentacja, tak jak i dyskurs, żywi się innymi dziełami, wyrasta z dzieł, a nie rzeczywistości niezapśredniczonej przez media. Ponieważ performatyzacja sztuki jest powiązana z antropologizacją i kontekstualizacją, zasadnie można powiedzieć, że czyni ona ze sztuki dyscyplinę humanistyki, uprawianej dziś poprzez pokonceptualne artystyczne projekty badawcze ■

- 1 Calvin Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. Iwona Chlewińska (Poznań: Zysk i S-ka, 2001), ss. 164, 214.
- 2 Calvin Tomkins, *Duchamp. Biografia*, dz. cyt., s. 417.
- 3 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Rebis, Poznań 2011, s. 160.
- 4 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, dz. cyt., s. 172, 174.
- 5 Jan Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] tegoż, *Pięć wieków myśli o sztuce*, PWN Warszawa, 1959, s. 271.
- 6 Grzegorz Dziamski, *Przełom konceptualny*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 221–222.
- 7 Grzegorz Dziamski, *Przełom konceptualny*, dz. cyt., s. 223.
- 8 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka*, Auriga, Warszawa 1981, s. 197–253.
- 9 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka*, dz. cyt., s. 198.
- 10 Tamże, s. 209.
- 11 Tamże, s. 210.
- 12 Tamże, s. 227.
- 13 Wiesław Borowski, Andrzej Turowski, *Dokumentacja*, [w:] *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*, oprac. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, Galeria Foksal SBWA, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 1998, s. 424.
- 14 Zob. także: Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2009, s. 310–313.
- 15 Zob. Jerzy Ludwiński, *Epoka błękitu*, red. Jerzy Hanusek, (Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 89–97.
- 16 Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge 1998.
- 17 Zob. także Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Neriton, Warszawa 2007, s. 166–173.
- 18 Grzegorz Dziamski, *Przełom konceptualny*, dz. cyt., s. 250.
- 19 Tamże, s. 264.
- 20 Tamże, s. 228.
- 21 Tamże, s. 232.
- 22 Tamże, s. 235.
- 23 Łukasz Guzek, *Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych*. Galeria 80 x 140 Jerzego Trelińskiego i galeria A4 Andrzej Pierzgałskiego, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 4 (2011), s. 16–18. (pdf na www.journal.doc.art.pl).
- 24 Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji*, dz. cyt., s. 194–196.
- 25 Andre Malraux, *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*, tłum. Adam Dziadek, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 185–210.
- 26 Adam Dziadek, *Muzeum nowoczesności Andre Malraux*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, dz. cyt., s. 216.
- 27 Jean Clair, *Kryzys muzeów*, przeł. Jan Maria Kłoczowski słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 77.
- 28 Douglas Crimp, *On the Museums' Ruins*, MIT Press, Cambridge 1993), s. 58.
- 29 Tamże, s. 56.
- 30 Peter Burger, *Teoria awangardy*, tłum. Jadwiga Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006, ss. 22, 24.
- 31 Łukasz Guzek, *Funkcja dokumentacji w sztuce współczesnej*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 3 (2010), s. 5 (pdf na www.journal.doc.art.pl).
- 32 *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, ASP w Łodzi, Łódź 2010.
- 33 Zob. także: Grzegorz Dziamski, *Dokumentowanie sztuki jako nowa praktyka artystyczna*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 6 (2012), s. 21–27 (pdf na www.journal.doc.art.pl).
- 34 Grzegorz Dziamski, *Przełom konceptualny*, dz. cyt., s. 267.
- 35 Tamże, s. 272.
- 36 Łukasz Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 7 (2012), s. 13–30 (pdf na www.journal.doc.art.pl).
- 37 Zob. zestaw tekstów pod wspólnym tytułem *Ephemeral Fixed. Ephemeral Art – History Documented*, omawiający historię ARI w krajach tzw. wyszehradzkich, „Sztuka i Dokumentacja” nr 7 (2012),

- s. 6–57 (pdf na www.journal.doc.art.pl). Także: Łukasz Guzek, *The Autonomy of Documentation. Between Evidence and a Work of Art*, [w:] *Ephemeral Fixed*, Art and Documentation Association, Łódź 2012, s. 63–74.
- 38** Łukasz Guzek, *Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych. Galeria 80 x 140 Jerzego Trelińskiego i galeria A4 Andrzeja Pierzgalskiego*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 4 (2011), s. 57 (pdf na www.journal.doc.art.pl); Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* dz. cyt., s. 143–145.
- 39** Grzegorz Dziamski, *Przełom konceptualny*, dz. cyt., s. 205.
- 40** Łukasz Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce...*, dz. cyt., s. 22); Łukasz Guzek, *Galeria jako zagadnienie artystyczne w sztuce konceptualnej*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 6 (2012), s. 123–131 (pdf na www.journal.doc.art.pl); Łukasz Guzek, *Funkcja dokumentacji w sztuce współczesnej...*, dz. cyt., s. 9; Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006, s. 120 i nast.
- 41** Łukasz Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce...*, dz. cyt., s. 28.
- 42** Mieczysław Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 204.
- 43** Tamże, s. 205.
- 44** John McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, red. i tłum. Tomasz Kubikowski, Universitas, Kraków 2011, s. 6–21.
- 45** Lista artystów prezentowanych w galerii: http://pl.wikipedia.org/wiki/Galeria_Potocka
- 46** John McKenzie, *Performuj albo...*, dz. cyt., s. 4.
- 47** Tamże, s. 18.
- 48** Łukasz Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce...*, dz. cyt., s. 19.

Łukasz Guzek

Performativity of Conceptual Art

The first part of the text is a kind of dictionary of conceptual art. It includes such phrases and words associated with conceptual art as *ready-made, blank sign, signifier/signified, tautology, anthropologization, contextualism, modernism and postmodernism*. The phrases and words are more precisely defined in the context of art's dynamic nature. That more dynamic forms of art is not only the result of actions and performances in arts of the 1970's. Also, they are influenced by the fact that the reality was combined with art, culture, life practice, the condition of the different people. I consider those phenomena in the context of 'presence'. New artistic means contributed to an overall change in the nature of art— its performatisation.

Examples of conceptual art discussed in the text come from Polish art. However, they are not direct references to popular and frequently discussed art-forms. They are shown through the prism of existing overviews approximating the history of conceptual art in Poland. These are the texts by Morawski and Kępińska, which attempt to summarize Polish conceptual art in the 1970's, and contemporary text by Dziamski on the same subject. While analyzing the texts, I point out to the way in which their authors dialed with problem of documentation. Documentation is intrinsically connected with ephemeral forms, such as conceptual art and actions, and this is the way it is considered in the listed studies.

However, as the result of subsequent evolution of post conceptual and postmodernist forms, such as installations and performances, and widespread complex projects embedded in a social and cultural context, documentation has gained a new, independent role and contributed to the emergence of transmedial forms.

This change in the role of documentation is connected with changeable forms and processes. Art has assumed a form of critical discourse, both artistic (inner-artistic) and non-artistic—political, social, cultural. In this way performantization of art is connected with global performance in all aspects of operation in the modern world (John McKenzie).